FOCINE
COMPAÑIA DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO-COLOMBIA
Presenta:

Festival de cine de Bogotá 1986

MEJOR PELICULA
MEJOR MUSICA

Con
ORANGEL "PANGUE" MAESTRE
rey del vallenato
Interpretando
CONCIERTO
PARA
ACORDEON
Y OTROS

La magia y la sensualidad del caribe al ritmo del acordeón

La boda del acordeonista

Una película de PACHO BOTTIA

Producción Ejecutiva: Fernando Riaño Grupo Cine-Taller
Guión y Dirección: Pacho Bottía
Director de Fotografía: Fernando Riaño
Montaje: Agustín Pinto • Música: Adolfo Pacheco
Orangel "Pangue" Maestre y Luis Pulido
Sonido: Osmar Chávez
Dirección Artística: Camilo Sandino y Cristo Hoyos
Jefe de Producción: Alberto Amaya

Actúan: ORANGEL "PANGUE" MAESTRE • IRIS OYOLA
NATALIA CABALLERO • LUCY MENDOZA
JOAQUINA CASTELBONDO • REBECA LOPEZ
ROSALBA GOENAGA • GRACE MOLINA • RAFAEL CANEVA

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Cine colombiano 1977-1987: Dos opiniones

ORLANDO MORA
SANDRO ROMERO REY

Reproducciones: *Jorge Arturo Grisales*

DE LA ILUSION AL DESCONCIERTO *

HABLAR DE LO ACONTECIDO en el cine colombiano durante el último decenio es posible, a condición de que no se olvide lo relativo que resulta este tipo de análisis. Significa que no pueden mirarse las cosas con independencia de lo sucedido hasta 1977, y el conocimiento de la situación con que arrancó este período es fundamental para una consideración más vasta y comprensiva. Por eso, antes de emprender la presentación de los cinco puntos en que hemos decidido resumir la década 77-87, haremos una referencia sintética al panorama de lo vivido en los cinco años anteriores a 1977.

LOS ANTECEDENTES

En el año 1977 se completaba un lustro que estimo fundamental dentro de la historia del cine colombiano.

El momento de ruptura está marcado por el comienzo de una legislación de protección oficial, dictada por el gobierno en cumplimiento de una vieja ley que nunca había sido objeto de reglamentación: la Ley 9 de 1942. De algunas medidas aisladas producidas desde 1970 se pasó a unas más generalizadas y se definió el sistema de protección que cubriría toda la primera etapa de esta nueva historia: el mecanismo del sobreprecio.

El esquema que implícitamente acompañó la abundante y a veces contradictoria reglamentación era interesante: comenzar por el apoyo al cortometraje, que debía en esta forma cumplir importantes funciones para la formación de directores, productores y técnicos, que lograran así la capacitación para el paso al largometraje. En lo industrial, el cortometraje debía ser el germen para la constitución de verdaderas empresas de producción que en los años siguientes tuvieran a su cargo la responsabilidad de los largos.

El apoyo al corto mediante un sobreprecio en el valor de la boleta creaba un gran margen de intereses económicos en juego, y cada sector, cada persona, sentiría la tentación irresistible de obtener el mayor provecho en su propio beneficio. Todo el mundo quiso ganar mucho, dejando de lado el perjuicio que al conjunto de la naciente industria se le pudiera causar. Se llegó por esta vía a una distorsión de las normas y a un aprovechamiento ventajoso, que en último término resultó en favor de los más fuertes. Los sectores de la distribución y la exhibición tienen en el país una presencia y una tradición de más de cincuenta años.

* Por razones de extensión y dadas las características generales de este texto se ha dejado por fuera la mención de lo que pudiera llamarse, el cine independiente. Es cierto que el decenio que se analiza no fue el más fecundo para este cine; sin embargo, el trabajo de cineastas como Jorge Silva, Marta Rodríguez, Regina Pérez o Juan Escobar ha resultado, hasta cierto punto de vista, revelador.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Setenta y nueve cortos en el año 1974, 85 en el 75 y 103 en el 76 constituyen el mayor número jamás realizado en el país. Pero ya para el 77 se bajó a 60 y se veía el eclipse definitivo de este camino del cortometraje. Los mercaderes de todos los sectores habían prostituido el proyecto, y ya se veía en 1977 que los días del corto como camino para los fines inicialmente asignados estaban contados.

El balance que dejaban esos cinco años era estéticamente nulo en su conjunto y estéril en la intención de crear empresas productoras.

LA ERA DE FOCINE

En el año 1976 el Decreto 950 autorizó la creación de un fondo de fomento cinematográfico, que inicialmente funcionaría en la Corporación Financiera Popular, y ya en 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico para manejar dicho fondo, con estatutos que se aprueban en 1979. En los primeros días del 80 inicia su actividad. Damos éste como el hecho más importante en el último decenio del cine nacional.

Vale la pena decir que la creación de Focine se gesta en un clima preciso: el deterioro del cortometraje y el deseo de los directores de lanzarse a su primer largometraje. Ya el corto no satisfacía ninguna aspiración personal; ni en lo económico, porque ya se veía el control total por los exhibidores (compra a precio fijo de los cortos, evitando en esta forma la distribución del valor del sobreprecio de acuerdo con lo establecido). Pero se trataba de un problema de actitud personal, de poder de vocación, y nunca el paso al largometraje como lógica evolución del proceso industrial.

Por eso, cuando se crea Focine, el primer paso es entrar a estudiar el reglamento de créditos para la producción de largometraje. Es decir, que la idea que subyacía en los orígenes de la entidad era que actuara como prestamista, que los préstamos fueran de fomento en cuanto a plazo e intereses pero que no perdieran su carácter de tales. Es interesante hacer resaltar este aspecto, porque ya se verá que en los años siguientes Focine tuvo que cambiar y abandonar esta política inicial ante los serios fracasos que generó ese criterio.

Una vez divulgado el reglamento de crédito, vinieron las primeras solicitudes, casi todas firmadas por directores que harían o asumirían también las veces de productores, ante la carencia de respaldo empresarial. El reglamento inicial contemplaba la financiación hasta el 70% del valor de la producción, con intereses del 16% anual y garantías reales o personales mediante el sistema de codeudores. En casos especiales, se aceptaría como garantía la pignoración del negativo y de los recaudos de la obra.

Una vez producidas, las películas tuvieron los esperados problemas de exhibición y distribución.

Los pésimos resultados económicos precipitaron lo que ya se veía venir, y era la imposibilidad de los directores-productores para cancelar los préstamos recibidos. En tres o cuatro años se llegó a un primer punto muerto: no podía seguirse, porque los directores-productores estaban en mora con Focine, al punto de ver amenazadas sus propiedades particulares, y al mismo tiempo imposibilitados de recibir nuevos préstamos. Además, comenzó a configu-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

rarse un total desface con el nivel nulo de recuperación que Focine tenía de su capital.

El entusiasmo de los directores por hacer su primera película y la ilusión de Focine por financiarlos los hizo olvidar que existían otras realidades, como la estrechez del mercado nacional, que no daba para mayores ilusiones, y el precio ridículamente bajo de las boletas de ingreso al cine en el país.

Ante esa nueva realidad, Focine decidió cambiar su política y planteó la posibilidad de producciones completas por cuenta de la compañía. Desde entonces ésta entró a financiar en su integridad las películas, ayudada a veces con la fórmula de las coproducciones, pero nunca, prácticamente, se volvió a tener el recurso de una producción nacional con aportes de inversionistas particulares.

No puede perderse de vista lo que esto significa como fractura en el esquema de creación de una industria del cine en el país. Fue la misma realidad la que la impuso. Ante el espanto o la retirada de los inversionistas particulares y la situación de los directores-productores en mora, se llegó a la circunstancia de que sólo el Estado podía invertir en un producto que no alcanzaría su recuperación. Así Focine quedó desvirtuado en lo que fueron sus primeras metas: la entidad debía fomentar, estimular la creación de una industria, pero nunca sostener la ficción de que existía algo en ese terreno cuando se trataba simplemente de una producción oficial.

Tampoco Focine como productor pudo resolver las limitaciones de la distribución y exhibición, porque no se las planteó previamente. Con el dinero de la compañía invertido se vio más urgente que nunca la necesidad de luchar por unas condiciones más favorables de exhibición y distribución, las que hasta la fecha no se han conseguido.

Al llegar, en 1984, una nueva administración a la compañía, la dirección encontró una situación de parálisis en toda la industria. La gente necesitaba trabajo, y a proporcionarlo se orientó un programa de cine en televisión. Se buscaba que todos los profesionales volvieran a trabajar, y para eso se planeó un conjunto de películas de algo más de veinticinco minutos que pasarían por la televisión. Así se hicieron más de ochenta mediometrajes.

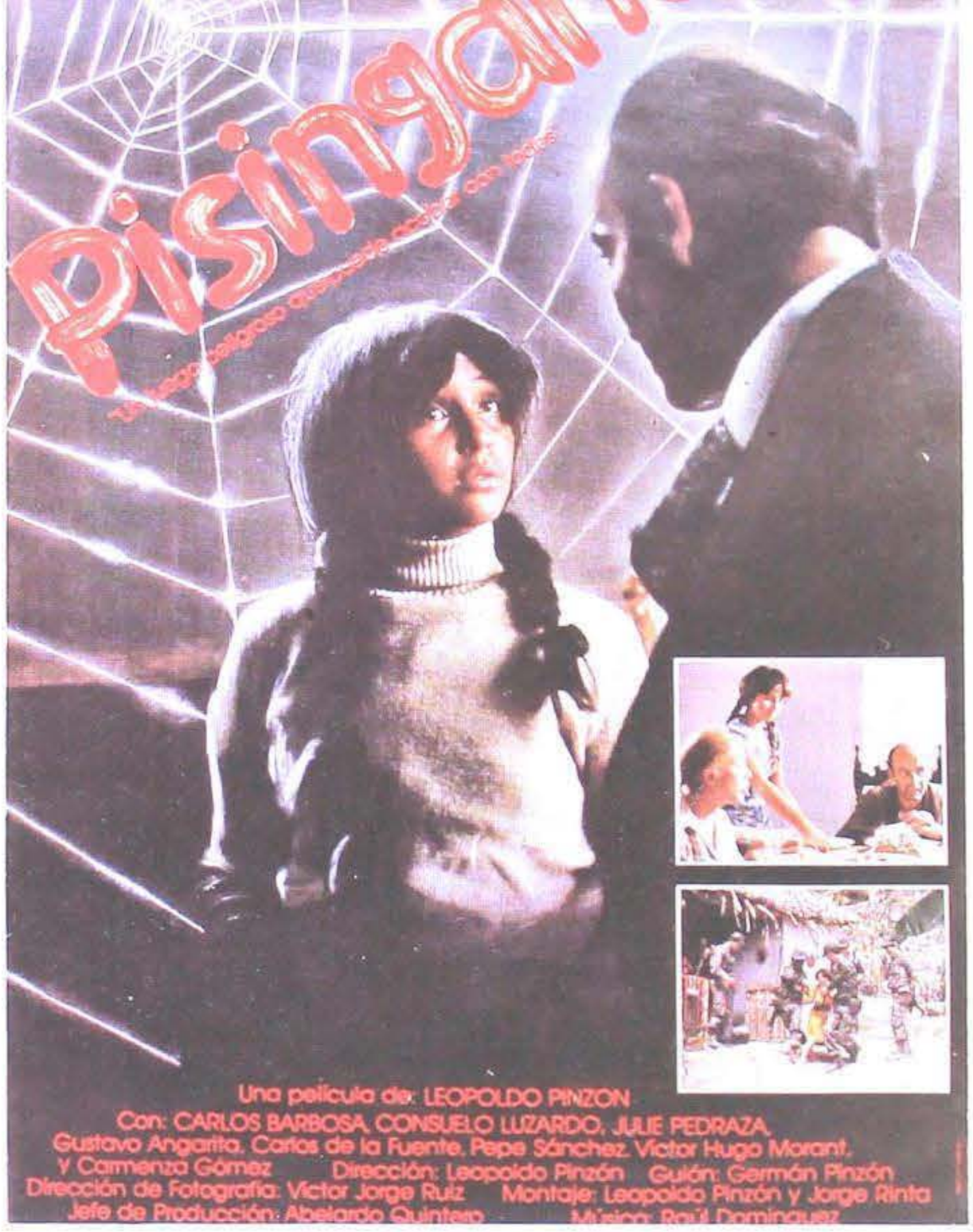
Los costos altos de la producción en el programa de los medios, la infructuosa inversión, en términos económicos, de largometrajes que siguen sin estrenarse llevaron a Focine a una difícil situación económica. A ello se sumó un problema legal de recaudo de fondos, al negarse los exhibidores, con toda clase de argucias legales, a pagar una participación de Focine en el sobreprecio de la boleta de cine. Con todo lo anterior, la entidad quedó en una iliquidez que durante todo el 87 la mantuvo paralizada y prácticamente al borde de la desaparición.

LOS LARGOMETRAJES

Lo acontecido con el largometraje en el período 1977-1987 bien puede dividirse en tres etapas claramente diferenciables, en una línea de progresión que poco tiene de ascendente.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.





Existe una primera etapa que pudiera llamarse de constatación del largometraje colombiano como posibilidad real. A partir de 1977 comenzó a darse un aumento en el número de las películas nacionales hasta llegar en el 80 a siete largometrajes, que representa un número ideal dentro de unas condiciones sanas de producción. No parece posible ni recomendable que en los próximos años una industria del cine de las proporciones de la colombiana rebase el límite de las ocho películas al año.

El aumento de los largometrajes en ese momento presenta algunas características especiales. Por una parte, se trató de una producción a cargo de particulares, quienes por primera vez pensaron en una industria del cine que pudiera ser rentable. Esa posibilidad se dio a la luz del triunfo que lograron algunos de los trabajos, éxito que llegó incluso a que en determinado instante una película nacional como *El taxista millonario* fuera la más vista en el país, por encima de toda la producción extranjera.

El otro lado de la moneda en esta parte del análisis consistió en que esa gran respuesta del público se dio frente a un material de perfiles muy definidos. Generalmente, comedias o dramas que reproducían esquemas del cine mexicano o de la televisión, actuadas muchas veces por gente venida o llegada del medio televisual. Películas como *Esposos en vacaciones* o *Colombian conection* constituyen buenos ejemplos de lo que fueron las aspiraciones de la mayor parte de este cine.

El impulso de un cine promovido por particulares empezó a desfallecer cerca de los ochenta. Creo que algunas circunstancias concretas entraton a conspirar contra ese auge inicial: el incremento considerable en los costos de producción, costos que además sufrían y sufren los rigores de la devaluación del peso colombiano. Además, frente a ese incremento, se fueron haciendo más eviden-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.





tes las limitaciones de un mercado nacional con un precio de entrada al cine que podía ser el más bajo del mundo y la estrechez en el número de espectadores.

Incluso Gustavo Nieto Roa, el director y productor de mayor auge en esa época, abandonó la producción y sólo regresó a ella cuando la financiación fue totalmente oficial. La decisión de Nieto Roa es significativa, no sólo por provenir de quien había logrado realizar los largometrajes de mayor éxito en esos años, sino también por ser quizá el único director que actuaba con el respaldo de una empresa, y que alternaba el trabajo de largos con el de cortos de sobreprecio: siete largos entre el 77 y el 80 y nueve o diez cortos de sobreprecio.

Entre tanto, Focine aprobaba y publicaba el reglamento de créditos, y en ese instante se creyó abierta una vía para tratar de conservar el ritmo de producción. Muchos directores querían, como antes se dijo, hacer su primer largometraje después de una experiencia más bien frustrante en el corto. Por eso llama la atención que algunos de los beneficiarios de los préstamos de Focine fueron directores y no productores verdaderos. Así se inicia una etapa muy breve, de apenas tres años, en que la producción se mantuvo con base en préstamos de Focine, que corrían respaldados con hipotecas y garantías personales.

El resultado fue, entonces, que las nuevas películas con financiación de Focine no alcanzaron a recuperar siquiera una parte importante de la inversión y quedaron las obligaciones a cargo de los directores-productores. Focine no recuperaba el valor de los préstamos y sólo quedaba la vía jurídica de hacer efectivas las garantías o tratar de hallar en el futuro unos mecanismos dudosos en su ortodoxia que evitaran las ejecuciones judiciales. Así se dio el principio de una descapitalización del organismo oficial, y también se dejó en suspenso a todo un grupo de directores que, entre otras cosas, quedaban atrapados en una

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

norma del artículo 3 del reglamento de créditos que prohibía hacerlos a quienes no estuvieran a paz y salvo con la entidad. Allí quedaba también en silencio un buen grupo de realizadores. Obras como *Pura sangre* de Luis Ospina y *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden pertenecen a este tipo de producción.

Fue entonces cuando la entidad oficial abandonó el papel de prestamista y asumió por su cuenta la producción del cine nacional, como la única vía para impedir su parálisis absoluta. En esta etapa, en que Focine produce totalmente o coproduce con entidades extranjeras, se dio el grupo último de los largometrajes nacionales, tales como *A la salida nos vemos, El día que me quieras* y *La mansión de Araucaima.*

El año 1987 es de parálisis total, como antes se dijo, y no pudo iniciarse ni un solo proyecto nuevo en el campo de los largometrajes.

BALANCE ESTETICO DE LOS LARGOS

No es la intención de este informe presentar un análisis cualitativo de lo acontecido con el cine nacional en la década 77-87. Se busca, más bien, ofrecer una visión de los fenómenos globales, de manera que se conozca una panorámica total. No obstante lo anterior, es también claro que sería excesivo no dejar consignada sobre este aspecto básico del cine —no hablamos sólo de una industria sino de un medio de expresión— un concepto general acerca de lo que nos deja este decenio en materia de largometrajes desde el punto de vista de los resultados estéticos.

Pienso, en este sentido, que el decenio fue alentador. Un repaso de las películas realizadas a lo largo de estos años nos tiene que llevar a la conclusión de que estamos llegando a ese nivel sin retorno donde el abecé de un arte se conoce y ya las obras tienen en su conjunto una calidad digna. O sea, que no sólo se dio una continuidad en la producción —fenómeno sin antecedente en toda nuestra historia anterior—, sino que también nos encontramos, no ante la calidad excepcional de una obra marcada por el talento individual de un autor —pienso, por ejemplo, en el cine de José Arzuaga en sus dos trabajos de los años sesenta—, sino ante una producción más en serie, firmada por diversos autores, y que ya como grupo da para afirmar la existencia de un cine digno en su calidad y a veces francamente bueno. No fue el tiempo en que hacer una película era una extravagancia, sino el tiempo en que el cine entró a formar parte como creación de la vida cultural del país. En el decenio que comentamos el cine fue una realidad dentro de las manifestaciones culturales de Colombia, algo que jamás había ocurrido en el pasado.

Esto permitió la organización de ciclos de cine colombiano en varios países del continente y la participación exitosa en festivales internacionales. Títulos como *El escarabajo, Carne de tu carne, Canaguaro, Cóndores no entierran todos los días, Tiempo de morir, Visa USA* y otros son ya obras que pueden mostrarse dentro del conjunto de una producción del cine en América.

LOS MEDIOMETRAJES

En el momento de acogerse la idea, se buscaba simplemente la reactivación del medio profesional, sumido prácticamente en una parálisis total. Por su dura-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



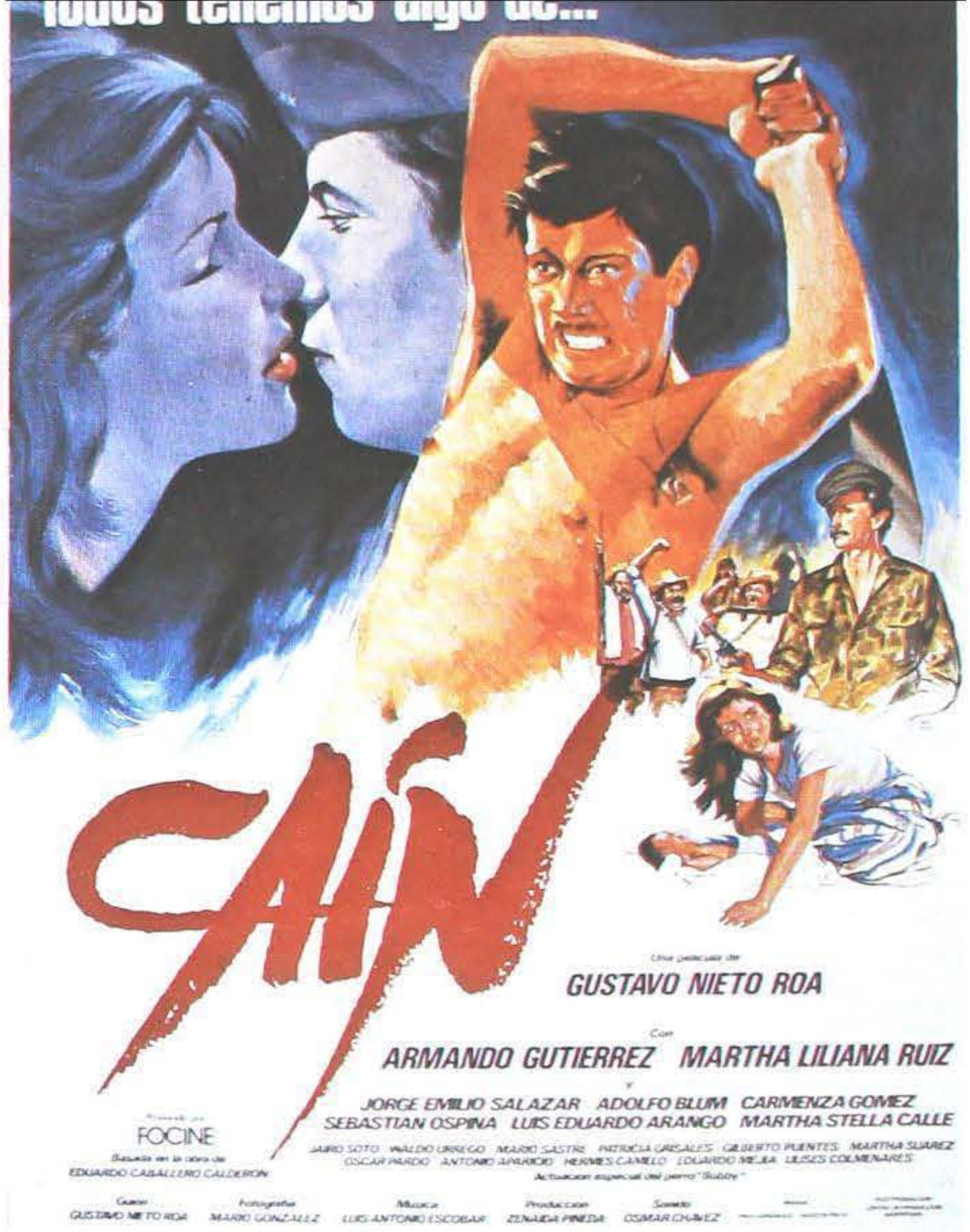
El día que me quieras, de Sergio Dow. Producción colombo-venezolana.

ción, el destino natural de estos medios era la televisión, y así se concibió el proyecto, con lo que surge un primer asunto digno de debate en este experimento. Ciertamente, desde muchos puntos de vista puede afirmarse que, como medios, el cine y la televisión son una misma cosa. Sin embargo, la realidad es también que existen diferencias notables en cuanto al sujeto natural al que están destinados como medios de comunicación. Esa diferencia en lo que concierne al receptor impone sus particularidades en el acto de elaboración, por lo menos en cuanto obliga a un gran cuidado en la claridad y el ritmo. Unas películas hechas para televisión no pueden caer en juegos esotéricos o en mensajes cifrados ni es este el medio apropiado para complejas articulaciones temporales. Cuando se trabaja para la televisión hay que tener más en cuenta al espectador, tratar de capturar prontamente su interés —antes que mecánicamente cambie de canal—, y saber observar o mantener ese interés.

Aquí radica una de las mayores fallas del grupo de obras hechas para la televisión, que no poseen el dinamismo ni la transparencia que consigan cautivar al espectador. Y el asunto proviene de que tal vez nunca se tocó el fondo del problema, que eran las relaciones del cine y la televisión, dos medios que en Colombia han tenido una existencia absurda y radicalmente separada. ¿Estuvo en la mente de los realizadores el hecho de que se dirigían a un público de verdad diferente? Muchos de los trabajos parecen dejar traslucir una respuesta negativa.

El otro aspecto altamente polémico de la operación de los mediometrajes fue el de las condiciones de su comercialización. De antemano se sabía que el único horario logrado era inconveniente, y ello llevaba también por anticipado a que se conocieran las casi nulas posibilidades de recuperación de una inversión

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



baja como presupuesto desde el punto de vista del productor (tres millones por proyecto) pero alta en su conjunto para Focine.

Por eso, a la hora de evaluar la experiencia, habría que aceptar que se logró dar trabajo al gremio de los cinematografistas y que muchas personas tuvieron oportunidad de tentar y medir su verdadero talento. Lo que se puede discutir es si una reactivación al precio que finalmente se pagó tiene de verdad alguna justificación. A ello debe agregarse el agravante, ya insinuado antes, de que no se aprovechó la oportunidad para reformular —o, mejor, de formular por vez primera— las relaciones del cine y la televisión, algo que está haciendo falta de verdad en un país donde el tema sigue totalmente olvidado. Si a ello se añade que los resultados estéticos son mucho más que discretos —difícilmente el 20% de la producción alcanza un nivel rescatable— la experiencia se vuelve al final poco defensable.

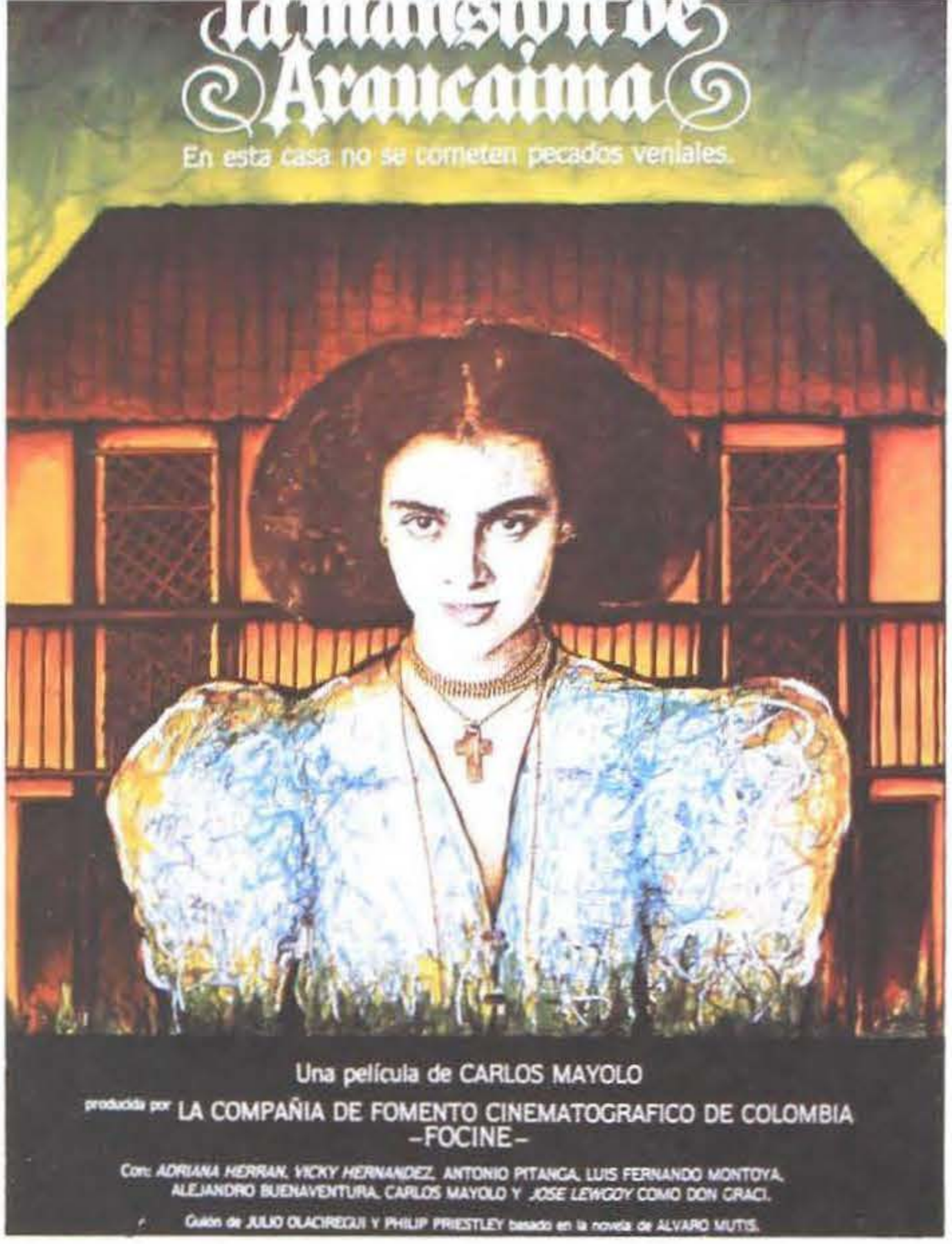
LOS CORTOMETRAJES

La cantidad de cortos de sobreprecio fue grande y la calidad pequeña, según afortunada fórmula de Carlos Alvarez en su libro el sobre el tema. Quedan apenas algunas obras aisladas que no alcanzan a configurar un porcentaje cuantificable de la producción total. Así el cortometraje de sobreprecio resultó industrialmente ineficaz y estéticamente nulo, quedándole el mérito de haber sido la simiente que creó la ilusión de que era posible una industria del cine en el país.

LO QUE VENDRA

El año 1987, que cerró los dos lustros a que nos hemos referido, fue desastroso en cuanto a producción de cine colombiano, y estuvo en gran parte signado

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



por el desespero y la incertidumbre. Los rumores de que el gobierno podría estar pensando incluso en terminar con la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) fueron amenaza latente durante la primera parte del año, y solo a raíz de un mensaje del ministro de Comunicaciones en junio, dentro del marco del Festival de Cine de Cartagena, se supo que ello no sucedería y que se convocaría a una reunión de todos los sectores interesados en la industria. El certamen se cumplió en el mes de agosto de 1987, con una serie de ponencias que contienen distintas posiciones sobre el futuro del cine nacional.

La nueva década 87-97 se abre en una situación de indefinición. Con la esperanza de que las normas dictadas por el gobierno para el recaudo y recuperación de los dineros de Focine no vayan a ser anuladas por los tribunales judiciales, y con una dirección de la entidad estatal que muy cauta y prudentemente trata de entrar a garantizar la finalización de los dos largometrajes en proceso desde hace tiempo y la realización de dos o tres proyectos más. Pero nadie parece conocer lo que a mediano o largo plazo pueda suceder con la todavía incipiente industria cinematográfica nacional.

En lo últimos diez años hemos caminado de la ilusión al desconcierto.

ORLANDO MORA

EL ANUNCIO DE UNA MUERTE CRONICA

Según cierta cinefilia apasionada, una de las películas más importantes de la historia del cine es, y seguirá siendo, *Citizen Kane* de Orson Welles. Este filme

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

fue dirigido en medio de unas condiciones que ya son leyenda para todos los escarbadores de datos del cinematógrafo, por un fogozo realizador de veinticinco años. Su edad siempre se pone de ejemplo cuando la filmografía de un país no produce, con suficiente velocidad, una o unas obras de suficiente talento, de acuerdo con las demandas de calidad que exige una "opinión pública" cada vez más amorfa.

ADIOS A LA INOCENCIA

Según tal lineamiento, ningún director de cine colombiano es un genio. Casi todos ya atravesaron la barrera de los treinta y los pocos talentos precoces que se "conservan", o no han realizado ningún largometraje, o se han "quemado" en herzogianos intentos de epopeyas televisadas, como fue el caso de Andrés Agudelo con su caótica *Mi alma se la dejo al diablo*. Este alejamiento progresivo de la "edad de la razón" ha obligado a que los realizadores nacionales se den cuanta de que la única manera de consolidar un oficio es la continuidad en el trabajo, siendo ésta la forma más efectiva de encontrarse con un lenguaje que a veces tiende a perderse en el abismo de nuestras propias posibilidades. En Colombia ya nadie cree en los talentos innatos dentro del "séptimo arte". Es más: en el público existe un escepticismo generalizado con respecto del cine, hasta el punto que la mayoría de los inmensos esfuerzos que se invierten para sacar adelante algún filme se pierden irremediablemente en el anonimato de las salas vacías.

Pero la realidad se torna doblemente compleja cuando el realizador de cine se enfrenta a los condicionamientos de la industria.

En este dramático año 1988, Focine, la compañía estatal de fomento del cine, cumple diez años de existencia. Bajo su mecenazgo se ha producido, con cierta regularidad, un buen conjunto de películas de toda índole, que pasan por diversos subgéneros, los cuales cobijan desde las comedias de costumbres hasta los filmes de horror, pasando por los universos macondianos, las adaptaciones de novelas sobre la violencia, los melodramas pequeñoburgueses, las evocaciones adolescentes y toda suerte de variaciones que intentan rastrear las trastocadas esencias de nuestra nacionalidad.

Los resultados son bastante complejos y hay que analizarlos desde varios puntos de vista, pero fundamentalmente teniendo en cuenta dos aspectos: por un lado, la respuesta del público, y por otro, los resultados de cada filme como búsqueda particular de sus realizadores (o de su equipo de trabajo).

Ante todo hay que considerar que con el cine colombiano jamás ha existido una política medianamente coherente de distribución y exhibición. A los primeros realizadores a quienes se "lanzó" al largometraje, jamás se les advirtió a qué desolada realidad se los estaba empujando. No conozco cifras exactas, pero la situación del cine en Colombia, como medio de recreación de un público, es lamentable. Las salas de exhibición en la actualidad parecen sitios inventados como pretexto para que la gente vaya a comer y no a presenciar una película. Por otro lado, los criterios con los cuales se trae lo peor del cine mundial conduce a que la educación de los espectadores en materia cinematográfica sea cada vez peor, y es prácticamente utópico llegar a considerar el cine como un vehículo que permita una complicidad cultural con quien lo presencia.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



En busca de María de Luis Ospina, aparecen en la foto Elsa Vásquez, Sandro Romero y Adriana Calero.

La ausencia de copias en las distribuidoras, por otro lado, es desoladora y dramática, lo cual impide que los cineclubes y las cinematecas puedan brindar ciclos y exhibiciones que permitan la orientación de los espectadores hacia un nuevo tipo de fascinación cinéfila.

Y, desde otro frente, el caótico mercado del video, la televisión por cable y las antenas parabólicas han terminado por crear una confusión prácticamente total en las incomunicadas conciencias de un público que se vuelve, día trás día, más pasivo y dispuesto a correr cada vez menos riesgos que lo conduzcan a descubrir nuevas realidades visuales.

PELICULAS SE ENTIERRAN TODOS LOS DIAS

Ante este panorama se encuentran los caprichosos forjadores de la cinematografía nacional. Colombia es un país sin tradición visual y mucho menos de imágenes en movimiento. El público, cómodamente, ha recibido el bombardeo de la televisión en sus hogares y difícilmente sale a buscar producciones locales en las pantallas de los cinematógrafos de sus respectivas ciudades. A diferencia de países como Venezuela, Perú, Brasil, Argentina o Cuba, en Colombia no se ha constituido un público que reclame y se entusiasme con los resultados de su propio cine, sino que, por el contrario, lo desconoce o, sencillamente, le resta importancia. Y la razón que se esgrime es que es un producto de muy mala calidad. A esta acelerada conclusión procuraremos referirnos en las líneas que siguen.

El gran problema, entonces, en que se encuentran los directores colombianos es que no se han propuesto decir cosas a través del cine, sino "hacer

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



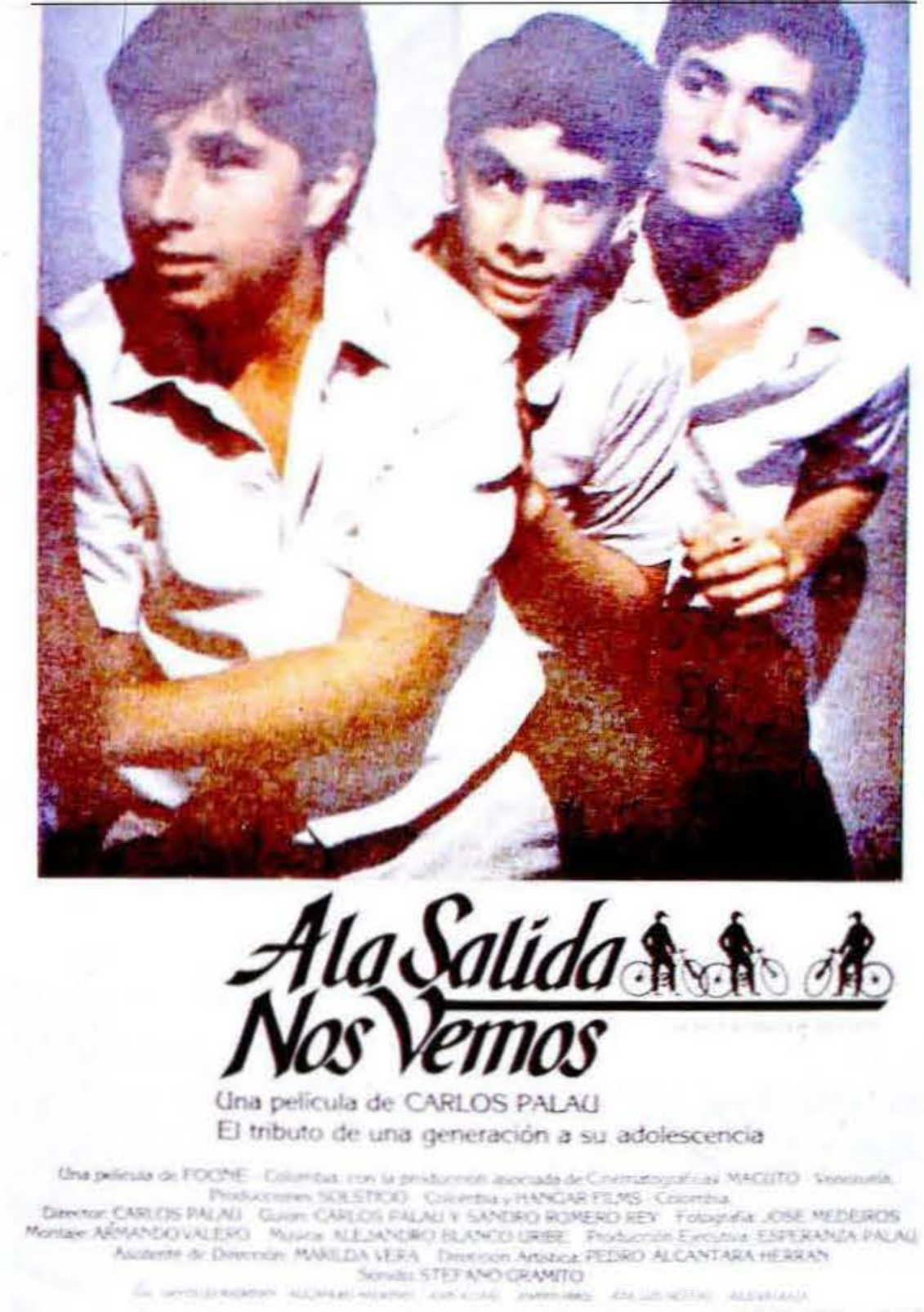
cine", simplemente, sin tener a las claras una convicción personal de qué es lo que quieren mostrar. En las películas que hemos podido presenciar a lo largo de estos diez años hay un afán por la complacencia hacia un público cautivo, lo cual termina convirtiéndose en un triste engaño para los realizadores, pues no llegan a concebir ni "películas comerciales" ni obras con preocupaciones "de autor".

Hay una especie de "autocensura", de vergüenza creadora, que ha obligado indistintamente a los realizadores colombianos a colocar siempre una "cuota televisual" en sus filmes, pretendiendo con esto ganar el público que la pantalla chica lleva ganado durante sus treinta años de existencia.

Focine, por su parte, no ha tenido propósitos claros en la adjudicación de los dineros para la producción de largometrajes. Ha habido un afán por la realización de lo que se pretende son los "grandes temas nacionales", y se ha negado la posibilidad de apoyar la búsqueda de un cine más personal y, seguramente, por su profundidad, mucho más universal. Hay un error al considerar que sólo se es nacional cuando se busca un cine épico, basado en textos de nuestros novelistas más notables, y se echa a un lado la construcción de historias de pequeñas realidades, de mundos marginales, de inexploradas obsesiones visuales que permitan la creación de una realidad cinematográfica mucho más auténtica que las interpretaciones mecánicas de nuestra historia.

Así mismo —Dios quiera que se interprete bien lo que voy a decir—, otro de los problemas que tiene nuestro cine se llama Gabriel García Márquez. No solamente está penosamente demostrado con títulos considerables que sus palabras pierden eficacia cuando son visualizadas (*Eréndira, El año de la peste, Presagio, María de mi corazón, La viuda de Montiel, Crónica de una*

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



muerte anunciada, me dan tristemente la razón), sino que existe una obstinación por considerar que el realismo mágico (y su equivalencia en el cine, que hasta ahora no ha dado ningún hijo) es la tabla de salvación para poder penetrar en los herméticos mercados internacionales.

Sin embargo, se sigue insistiendo en realizar películas que no solamente ya han sido filmadas, sino cuyos resultados poco aportan a la creación de nuevas realidades cinematográficas, como es el caso de *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana.

Ahora, Hispanoamérica se va a ver atacada por siete películas basadas en historias del autor de *Cien años de soledad*, una de las cuales la dirige un colombiano: *Milagro en Roma* de Lisandro Duque.

Ante esta ola inagotable de macondismo, otras alternativas son relegadas a un segundo plano por ser consideradas "menores", o simplemente se salen de la fórmula pretendidamente salvadora del mundo de García Márquez.

Ya se sabe que sin Focine es prácticamente imposible que exista el cine colombiano. Pero esto no quiere decir que el Fondo no impulse las iniciativas privadas de grupos de gente que han constituido durante varios años una actividad permanente alrededor del cine. En Cali, por ejemplo, ha existido un movimiento continuo de personas que viven por y para el trabajo cinematográfico, a las cuales se deben películas como *Pura sangre, Carne de tu carne, A la salida nos vemos, El día que me quieras* o *La mansión de Araucaíma*, sin contar un buen número de medio y cortometrajes. En los dos últimos años, tras una euforia y un entusiasmo que sacudieron la vida cultural de la ciudad, se ha visto un lento y obligado exilio de trabajadores del cine hacia la capital de

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

la república, que han ido a refugiarse en actividades como la televisión o la publicidad, puesto que en provincia no han podido efectuarse nuevas experiencias creativas, por falta de un efectivo apoyo del Estado.

¿Qué ha sucedido? Los experimentos no siempre han sido fructíferos. Después de un conjunto considerable de largometrajes, parecía que era imposible mantener este número continuo de aparentes fracasos de taquilla y se inventó un nuevo canal de exhibición: el programa *Cine en televisión*, donde se presentó una buena cantidad de mediometrajes con resultados de todo tipo. Finalmente, con la nueva licitación, como era de esperarse, el espacio desapareció y un prolongado silencio hundió al cine colombiano en el eterno abismo de la incertidumbre.

Poco después se han ido conociendo ciertas verdades a medias, sobre todo con respecto de los dineros que los exhibidores adeudan a Focine y, por esta razón, se ha suspendido la producción de películas, hasta tanto no se aclaren las cuentas y se pueda llegar a acuerdos precisos con los dueños de las salas.

Lo que sí no se entiende es que ninguna de las películas realizadas entre 1985 y 1986 haya sido estrenada a tiempo (cuando muchas de ellas ganaron premios en festivales internacionales) o simplemente haya pasado por las salas nacionales, como es el caso de *La mansión de araucaima* o de *El día que me quieras*. En estos casos es cuando uno se pone a pensar que en Colombia no se sabe qué hacer con los productos una vez terminados. El papel de productores nacionales ha sido mal entendido y simplemente éstos se han limitado a dar recomendaciones absurdas de reparto y nunca se trazan planes de distribución de las películas tanto en Colombia como en el exterior. Veamos solamente un ejemplo: una película como *La mansión de araucaima* cuenta con los actores más importantes del teatro, el cine y la televisión colombianos: son nuestras *stars*, que el público conoce y admira (Vicky Hernández, Adriana Herrán, Luis Fernando Montoya, Alejandro Buenaventura y el brasileño José Lewgoy). En el filme hay suficientes dosis de "maldad" y de erotismo como para que una película de este tipo pueda ser lanzada ampliamente de acuerdo con un correcto posicionamiento que la destaque. Igualmente debe sacarse a relucir el gran número de premios que ha conseguido en festivales nacionales e internacionales. Sin embargo, la película descansa desde hace más de dos años en el fondo de las bodegas de Focine a la espera de un entierro de quinta categoría, en dos o tres días de exhibición, a los que será condenada por los sabiondos dueños de los cinematógrafos.

CABEZAS CORTADAS

Y aquí volvemos a tocar el tema de la "calidad" del cine colombiano. Por lo general, siempre se colocan, a manera de contraparte de nuestra cinematografía, los casos de países como Brasil o Venezuela. Pero si analizamos comparativamente las producciones realizadas en Colombia, confrontándolas con la mayoría de los filmes de las naciones ya citadas, las diferencias en la calidad no son mayores. El cine brasileño, después del *cinema novo*, no es más que un inteligente producto de consumo donde se ha sabido vender la identidad de un país, a partir de la promoción continua y la presencia efectiva en los festivales internacionales. Venezuela, por su parte, ha conquistado su mercado interno con un cine ágil, perfectamente dispuesto en las salas y guiando a la gente para que aprenda a ser cómplice de dichos resultados. En Colombia, por el contra-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

rio, aunque la calidad es similar y, en muchos casos, superior, se deja a los realizadores que se defiendan como puedan y sus trabajos se pierden en el inútil ejercicio de unos rodajes agotadores y anónimos.

Ante esta encrucijada, el cine colombiano no puede desarrollarse, pues día trás día se aleja más del público y sus esfuerzos parecieran los caprichos de unos exóticos creadores que quieren apoderarse de los dineros del Estado. Hay que encontrar el punto de equilibrio que estimule el esfuerzo individual, de tal manera que puedan recibirlo muchas personas, sin necesidad de concesiones facilistas ni de brindarle nuevas oportunidades a la mediocridad. Al fin y al cabo, los dineros de Focine son los recaudos de un impuesto en las taquillas a todos los Rambos, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, Superman o vibrantes y solitarios pornos de cualquier especie. Es justo que este dinero se reinvierta en la consolidación de un cine que le aporte a nuestro país una identidad cultural auténtica y profunda y no la continuación de la mediocridad, que sigue siendo la principal raíz de nuestros peores males.

En la actualidad, entonces, sigue estando todo por hacer. El cine continúa considerándose una actividad prescindible y las importantes realizaciones de muchos de nuestros directores se pierden en el silencio o la indiferencia: el primer largometraje de Víctor Gaviria, los videos *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* o *Antonio María Valencia: música en cámara* de Luis Ospina, cortometrajes como *El susto* de María Paulina Ponce, las obstinadas experiencias de *Cine-mujer*, los guiones premiados por Focine en sus dintintos concursos y que no se han producido por una u otra razón. Estos, entre muchos otros (no cuento aquí las incertidumbres creativas de Carlos Mayolo, quien está al borde de la esquizofrenia tratando de autojustificarse con sus episodios de *suspenso* en la televisión son ejemplos de trabajos dinámicos y provocadores, de experiencias inundadas de nuevas búsquedas, las cuales pueden brindarle a nuestra cinematografía una nueva razón de ser y unos propósitos auténticos de construcción de un lenguaje audaz y único.

Como se ve, son experiencias aisladas, producto del capricho y la terquedad, pero la necesidad de una expresión visual auténtica es un trabajo que debe seguir adelante, así no se tracen planes coherentes para su desarrollo. Porque ya se han recorrido muchos caminos que han resultado bastante inciertos. Como el de los mediometrajes, por ejemplo. Así se hayan realizado experiencias interesantes como *La carta* de Diego Hoyos, *Calidoscopio* de Carlos Mayolo, *Valeria* de Oscar Campo, *Ella, el chulo y el atarván* de Fernando Vélez, *Efímero* de Roberto Triana, entre otros (cito al azar). Me pregunto qué sucederá con varios de los trabajos realizados bajo esta convención temporal (veinticuatro minutos): títulos como *Las aventuras de Juan Máximo Gris* de Oscar Campo, o cualquiera de las últimas realizaciones hechas poco antes de la nueva licitación de televisión, quedarán como productos obligadamente marginales, hijos bastardos de la producción estatal que ojalá encuentren su lugar en las pantallas de las cinematecas y en los festivales de cine.

¿Pero todo lo que sucede es culpa de Focine? No, por supuesto. Berolucci, hace algunos años, comentaba en Cartagena que un director de cine es el que es capaz de conseguir la plata para hacer una película. Aquí muchos directores son capaces de conseguir el dinero para "hacer cine", pero no para responder con *una película* importante para nuestra cinematografía. La experiencia de Nieto Roa o la de mi querido amigo Rodrigo Castaño nos demuestran este planteamiento. Muchas veces, los directores se escudan disculpándose al decir

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



que son películas "mientras-tanto", mientras consiguen el dinero para hacer "la de verdad", esto es, el verdadero *film d'art*. Dudo que alguien que haya concebido *El niño y el Papa* o *Caín* pueda llegar a enfrentarse a proyectos de mediano interés cultural. Este tipo de películas sigue los postulados más mercantiles de nuestra televisión, que continúa sosteniéndose en la base de los *ratings* y en toda suerte de soportes cuantitativos.

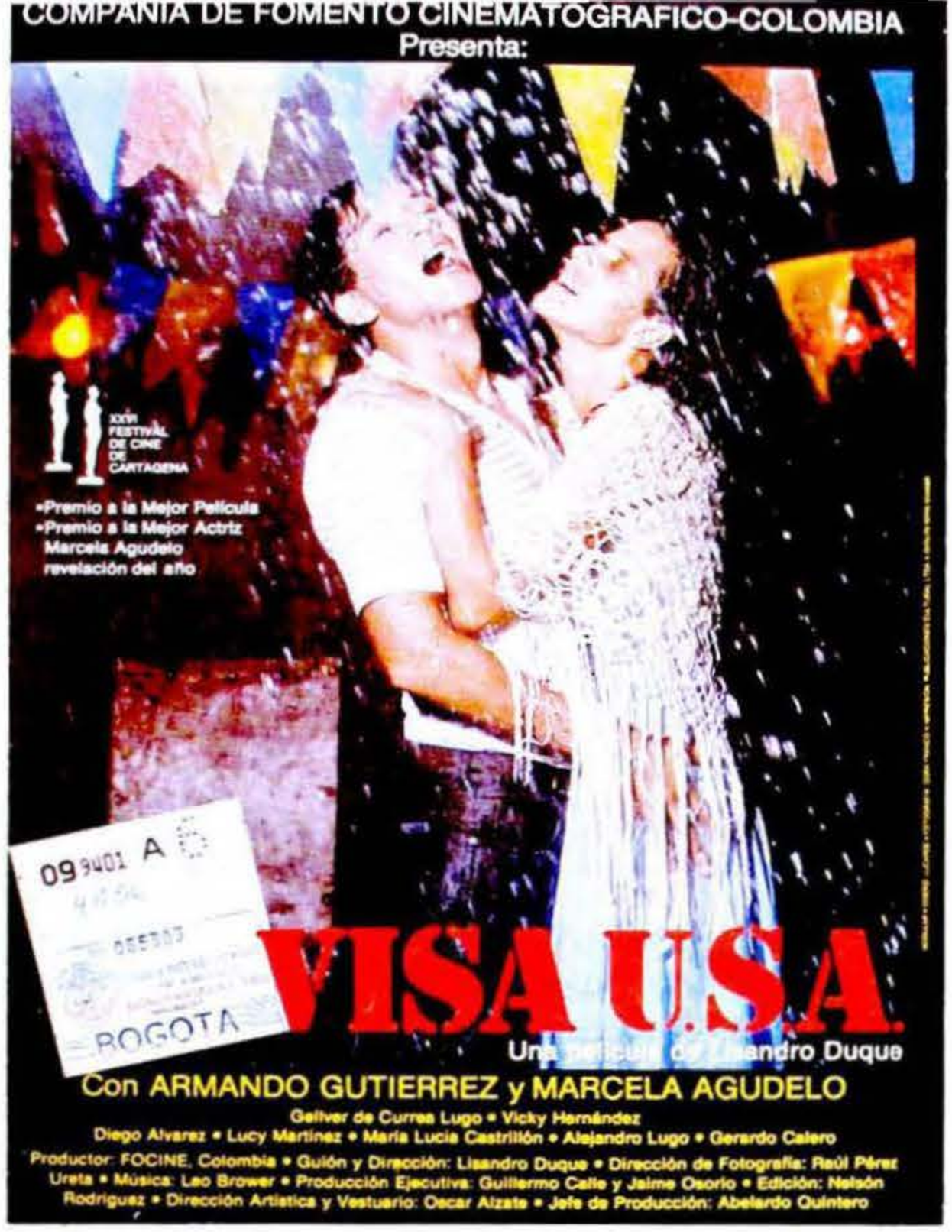
Por el contrario, hay otra clase de directores, que, apenas consiguen la plata para hacer su película, parece como si hubiesen contraído el sida y estuviesen próximos a la muerte. Por consiguiente, deciden meterlo todo en esta pretendida "obra total", en este testamento cinéfilo, lo cual trae como resultado unos híbridos cansados y herméticos.

Para poder combatir ambos flagelos, debe existir un diálogo amplio y abierto entre productores y realizadores, de tal manera que Focine trabaje *con* los cineastas y no *para* los cineastas. La experiencia alcanzada por los trabajadores del cine colombiano a lo largo de estos años (y de muchos más atrás) no se puede dejar perder. La televisión no puede terminar absorbiendo el talento de muchos directores de fotografía, sonidistas, maquilladores, técnicos, directores o actores, que pueden contribuir a la construcción de un cine provocador, rico y dinámico.

Hasta hace pocos años, había que traer camarógrafos y sonidistas de otros países, a precios absurdos, porque en Colombia no se garantizaba una mediana calidad técnica. Hoy, gracias a la experiencia adquirida en esta "esporádica continuidad" creadora, se han conseguido excelentes resultados y podemos hablar de películas totalmente realizadas por colombianos.

Pero tenemos que saber situar nuestros trabajos en el sitio que les corresponde y no tratarlos como objetos vergonzantes. Muchos de los detractores del cine

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

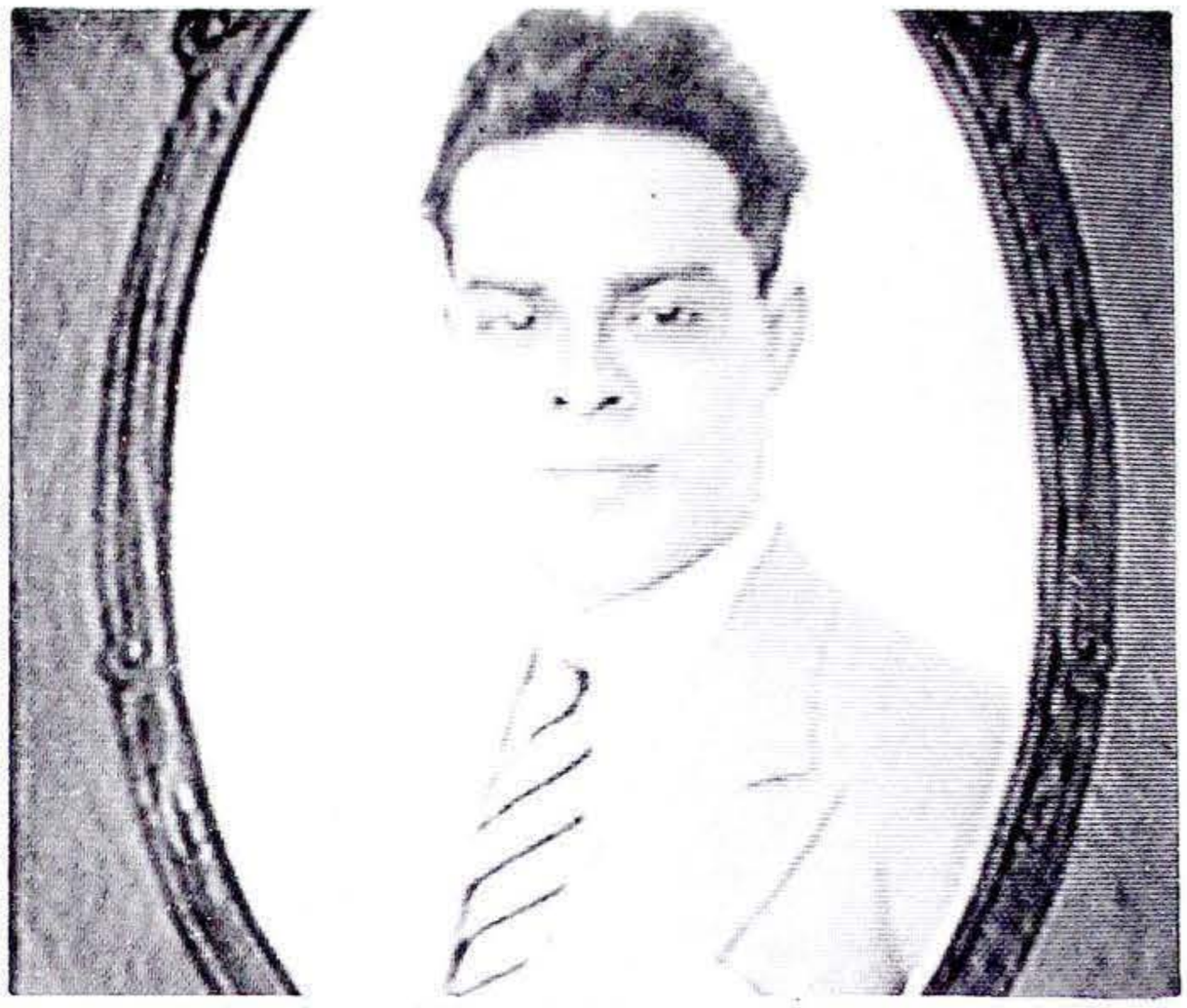


colombiano no conocen los resultados reales de las películas que aquí se hacen. Por el contrario, sí se comentan hasta la saciedad los filmes extranjeros que se filman en nuestro país, por ese pecaminoso afán de buscar la noticia en lo exótico. *Cobra verde* de Werner Herzog, *La misión* de Roland Joffe o *La crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rossi son películas "infladas" por sus presupuestos o por la leyenda extracinematográfica de sus actores, más que por los méritos propios de cada filme. *Tiempo de morir* es mucho más auténtica que la *Crónica...*, y *La mansión de araucaima* nunca es tan exotista como *Cobra verde*. Sin embargo, no se ha entrado a analizar profundamente este fenómeno y seguimos pretermitiendo nuestro cine como si se tratara de una vergüenza innombrable que no debe ser tenida en cuenta. Pero este pecado también parte, como ya lo hemos anotado, de la autodiscriminación de los propios promotores de nuestra cinematografía. Cuando se acaben los complejos y, sobre todo, cuando existan productores que piensen en el cine y lo amen, la situación seguramente cambiará y estaremos ante el advenimiento de un nuevo fenómeno de comunicación de masas.

CRISIS? WHAT CRISIS?

Esperemos que las nuevas decisiones se tomen prontamente. En la actualidad, se acaba de estrenar, con positiva respuesta de opinión, *Técnicas de duelo* de Sergio Cabrera. Se sigue a la espera de *Rodrigo D.* de Víctor Gaviria (ojalá la estrenen antes que desaparezcan todos los actores-delincuentes del filme; aquí sí el reparto sería "por orden de desaparición"). Finalmente se han vuelto a abrir las producciones y Camila Loboguerrero rueda una ambiciosa biografía de María Cano. Se acaba de premiar un guión sobre *La vorágine* (¡ah, de los grandes temas!) y se espera que sea realizado este año, aún no se sabe por quién. Aunque es fácilmente pronosticable, pues hace rato que se

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Antonio María Valencia: Música de Cámara, realización de Luis Ospina.

percibe en el ambiente un matrimonio entre Arturo Cova y doña Inés de Hinojosa.

Lo que sigue, está por decidirse.

Esperamos, eso sí, que la tregua no se prolongue indefinidamente y las deserciones hacia la televisión no conduzcan a los cineastas al ostracismo y la comodidad.

A finales del año pasado, tuve la fortuna de pasar por la esporádica experiencia de dirigir un dramatizado para la "pantalla chica". Antes de empezar a grabar, el productor me advirtió: "Lo único que le pido es que no se me vaya a poner inteligente". En otras palabras, lo que se me pedía era que mantuviera un nivel de mediocridad para poder corresponder a ese *grado cero* de la realización televisual.

Ante estos planteamientos, uno se pregunta si las realizaciones en video son una continuación o una contradicción con respecto al cine. Lo que debería ser una convivencia y un enriquecimiento mutuo de estilos y técnicas, se ha convertido en choque de dos expresiones visuales que se tornan progresivamente antagónicas por la carrera histérica de la comercialización y el facilismo. El cine, en la actualidad, ya no puede vivir sin la televisión. La "crisis" del primero está planteada por el incremento de la segunda. Pero esta crisis no implica su irremediable desaparición, sino, por el contrario, el nacimiento de nuevas formas de expresión cultural, no exclusivamente guiadas por el delirio de los efectos especiales ni por las batallas urbanas de los nuevos héroes neofascistas del cine estadounidense.

La crisis del cine es una necesidad de nuestra época, así como la crisis del teatro, o de la danza, o de la pintura. Sólo de estas "crisis" nacen las grandes transformaciones que revitalizan los lenguajes artísticos y los colocan, de manera participante, en el progreso de la humanidad.

Colombia, por su parte, tiene una cinematografía que puede desarrollarse con una fuerza efectiva, si perdemos la timidez y nos proponemos darle una orientación y una permanencia a la industria.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Andrés Caicedo: unos pocos amigos, de Luis Ospina.

No podemos seguir matando crónicamente nuestro cine, porque perderemos uno de los artífices más importantes de la memoria visual de nuestro país.

Hace unos cuatro años, Luis Ospina y Jorge Nieto recuperaron los restos de la primera película colombiana en un hermoso cortometraje titulado *En busca de María*. En este trabajo se reconstruye, a base de entrevistas y de puestas en escena, lo que "debió ser" la versión de *María* de Jorge Isaacs realizada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro en 1921.

Sólo han pasado un poco más de sesenta años y ya cuesta trabajo hablar de estas experiencias únicas para nuestra historia.

Los años van pasando y la memoria va perdiéndose a una velocidad desconcertante. El cine colombiano debe existir, para que el futuro pueda contar con un registro inteligente de nuestra época y para que el presente pueda gozar con el placer, irrepetible y total, de la pantalla iluminada por las imágenes, en la oscuridad intensa de las salas de cine.

SANDRO ROMERO REY

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.